

Las formas sombrías del arte contemporáneo
Silvia García, Valentina Valli
Arte e Investigación (N.º 10), pp. 38-44, noviembre 2014
ISSN 2469-1488

LAS FORMAS SOMBRÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Silvia García

silgara06@hotmail.com

Valentina Valli

valenvalli@hotmail.com

Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas
artísticas contemporáneas y modos de acción en América Latina
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

La obra de arte, según Ticio Escobar (2004), es el resultado de la articulación de un vínculo inmovible entre el signo (concepto) y la forma (imagen). Sin embargo, es en la representación generada a partir de la síntesis entre estos dos movimientos donde se hace vigente una distancia insondable que nos atrae hacia ella. En un acto de belleza, la representación nos revela una verdad: parte de su esencia y de sus sombras.

El panorama actual ha complejizado ese vínculo debido a la cooptación de la forma y de la belleza por el mercado, y generó una crisis antiformalista. No obstante, al arte le queda, todavía, su potencia enunciativa, producto de su concepto, como lo muestra *Forma y función*, la obra de Horacio Zabala. Aún ante tal panorama el arte nos permite vagar por los territorios vedados del mundo técnico y acercarnos a la comprensión y a la reflexión del Ser.

Palabras clave

Arte contemporáneo, representación, forma, función, estetización masiva

Abstract

The work of art is, according to Ticio Escobar (2004), the result of the articulation of an unalterable link between the sign (concept) and the form (image). However, it is in the representation generated from the synthesis of these two movements where an incomprehensible distance becomes valid and attracts us to it. In an act of beauty, the representation reveals a certainty: part of its essence and part of its shading.

The current outlook has made that link more complex due to the cooptation of the shape and beauty by the market and generated an antiformalist crisis. Nonetheless, art still has its expository power, result of its concept, as shown in Horacio Zabala's *Forma y función* [Form and Function]. Even before this outlook, art still allows us to wander around the banned fields of the technical world and to get closer to the comprehension and reflection of Being.

Key words

Contemporary art, representation, form, function, massive aestheticism

«El arte no es una ciencia donde se resuelven los problemas ni una tecnología donde se perfeccionan soluciones, sino un territorio donde se intensifica la percepción de nuestras experiencias con las cosas.»

(Zabala en Davis, 2013)

La representación, dice Ticio Escobar en su libro *El arte fuera de sí* (2004), surge como síntesis de dos movimientos simultáneos. Mediante el primero, la forma deviene símbolo, da un paso al costado y representa, cumpliendo la función poética de *revelación*. Mediante el segundo, la forma se representa a sí misma, realizando la función estética, entregándose a la mirada y relegando la mostración del objeto. Sin embargo, en ella perdura una distancia entre el objeto en sí y su representación, ya que esta última jamás podrá ser ese objeto plenamente simbolizado. En un acto de revelación, la forma muestra una verdad, parte de su esencia, que no es más que el secreto encerrado en esa distancia que nos atrae y que nos seduce.

Forma y función es una obra de Horacio Zabala, realizada por primera vez en 1972 y reconstruida en el año 2002. Muestra tres botellas de vidrio llenas de líquido, iguales y alineadas en un orden aleatorio [Figura 1]. Unos letreros al pie de cada una de las botellas aclaran cuál es el contenido. Es así que observamos que una está llena de vino, otra de agua –la única que tiene una flor– y la última de nafta. De este modo, las etiquetas en las botellas determinan diferentes funciones para un mismo objeto, al igual que un mismo significante cambia sus significados.

Para el artista, la botella con vino significaba la posibilidad de cambiar el mundo exterior a partir del alcohol o sea del mundo interior. La botella con la flor hablaba de la belleza del mundo exterior a partir de una armonía con su mundo interior y la botella con nafta se refería a la posibilidad de cambiar el mundo exterior a partir de la violencia interna. En este sentido, Escobar señala:

Es ésta la irónica misión de la forma en el juego de la representación: evoca un contenido, pero termina suplantándolo por la mostración de sí

misma. Superpuestos, ambos movimientos (el del símbolo que revela y la forma que se esconde para dar paso a la belleza) dicen del objeto más que lo que el mismo es. Terminan escamoteándolo (volviéndolo más verdadero, quizá) (Escobar, 2004: 142).



Figura 1. *Forma y función* (1972), Horacio Zabala

La idea de que la obra de arte esconde algo ha mutado a lo largo de los años. De este modo, las representaciones clásicas, por medio de la mimesis, han intentado corregir esa ausencia, esas sombras generadas por el hecho de ser y de no ser a la vez, dándole prevalencia a las bellas formas y disimulando su realidad sombría. No obstante, el panorama del Arte Contemporáneo, en el que prima el concepto y la narratividad por sobre los recursos formales, acepta estas sombras, este carácter negativo, que conforma la autonomía más propia y genuina del ámbito artístico.

Esta crisis antiformalista también refleja una reacción ante el esteticismo generalizado, producto de la nueva era de la reproductibilidad técnica. La utopía emancipatoria que se lograría a través del arte según las vanguardias fue cooptada por el mercado, que convirtió ese sueño de liberación en rentabilidad funcional al sistema capitalista. Es decir, el mercado terminó por quitarle su patrimonio sobre la belleza y sobre lo estético, e invadido por el diseño, por la publicidad y por los medios, se vio constantemente obligado a refundar un lugar propio.

El misterio de la forma

El arte deja de buscar la conciliación con el todo a través de la belleza formal, se vuelca a su contenido simbólico y considera, de este modo, sus condiciones de enunciación, sus alcances pragmáticos, su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas, valiéndose de su forma para dar batalla al problema de la indiferenciación provocada por el esteticismo masivo. Si bien la producción artística perdió su jerarquía histórica y su autoridad formal en cuanto a lo referente a la belleza, no perdió su fuerza a la hora de manifestar el contenido latente en su creación. Esa fuerza puede ser situada en las zonas sombrías que encierran las formas, entendidas estas últimas como un misterio que devela una verdad que nos conecta con nuestro propio ser.

Fue Martin Heidegger quien reflexionó, en 1950, sobre el mundo terciado por la técnica. En este sentido, el autor señala que nuestra época es un período en el que el olvido llega a su extremo; un tiempo en el que el hombre sólo se preocupa por los entes (o, más rigurosamente, por los objetos), llegando a considerarse a sí mismo como un objeto más, preso por el interés de dominarlos. Esto es la expresión extrema del olvido del ser en provecho del ente y de los demás objetos.

Para este filósofo alemán, el conocimiento no puede darse convertido en una curiosidad superficial, una curiosidad que no llega a penetrar en la profundidad de la esencia, ni de la existencia. La comprensión de las cosas en su totalidad solo se logra a través

del pensamiento meditativo, reflexivo, que nos permite pensar en la realidad más próxima a nosotros mismos. Sin embargo, en el mundo actual, el hombre está preso del pensamiento «calculador», de ese pensamiento que domina y que aliena cada vez más, y que lo sumerge en el ajetreo de las innovaciones técnicas y de la industria cultural. Es un pensamiento originado por el mundo de la técnica que además seduce e insensibiliza. Al respecto, Heidegger explica:

El pensar que cuenta, calcula. Calcula con posibilidades continuamente nuevas, con posibilidades cada vez más prometedoras y, al propio tiempo, más baratas. El pensar calculador corre de una ocasión a la otra. El pensar calculador no se detiene nunca, no alcanza a meditar. El pensar calculador no es un pensar meditativo, un pensar que reflexione sobre el sentido que impera en todo lo que es (Heidegger, 1950: 113).

Este tipo de entendimiento es totalmente cercano a la lógica que nos propone el mercado. El afán por no detenerse termina por contaminar todos los aspectos del mundo cotidiano, incluyendo el concerniente al campo artístico. Sin embargo, el arte no puede perder su forma, ya que su relación primigenia con ella es insoluble y necesita, claramente, de su función mediadora, pero es preciso modificarla, reformarla, ya que sustentada en la sensibilidad, en el gusto y en la belleza no da cuenta del mundo contemporáneo. También, los nuevos temas de los que el campo artístico se hará cargo conllevan el peso de la indiferenciación, que son equivalentes a la transformación de la forma artística. En este sentido, Escobar sostiene: «Tanto el exceso como la falta dejan sin lugar al arte» (Escobar, 2004: 145).

No obstante, es consciente de que arrastra una pretensión metafísica nacida de sus orígenes que le otorga una potencia negativa. Su convocatoria a lo real está destinada al fracaso, pero es su insistencia en ello lo que define realmente su trabajo. Por lo tanto, el arte debe hacerse cargo de esta «falla negativa» para revertirla y para transformarla en su potencia. Una fuerza que resguarda el secreto y que propicia, a su vez, el aval de la palabra.

Al tomar a *lo real* en sentido lacaniano, es decir, como aquello que no puede ser alcanzado por el lenguaje y como lo que rebasa



el orden simbólico, Escobar explica que eso *real* puede ser vislumbrado por el «flash de la imagen», dado que ella no muestran todo, sino que sugieren o predicen momentos que no pueden ser definitivamente aclarados, permitiendo afirmar que la representación del arte nunca puede ser completa. Al respecto, expresa:

[...] Por eso no sé si el arte es la imposibilidad de lo real; sí creo que es la imposibilidad de representar lo real, aunque sus formas guardan siempre la facultad de hacer resonar el retumbo inquietante de lo irrepresentable, de reflejar algún costado de lo que falta. El retorno de lo real (Foster) y su asedio continuo provocan la contingencia de las formas y levantan una amenaza, pero también anuncian, cifrada siempre, una promesa (Escobar en Castro, 2014).

Más allá de los cambios de paradigmas y de la consecuente redefinición del campo artístico, no podemos afirmar, como había anunciado Hegel, que el arte haya muerto. La mutación constante de la relación forma-contenido muchas veces determina su condición artística en la búsqueda de nuevos entes legitimadores. El contexto, la posición, el espacio o la condición de enunciación cobraron una nueva importancia y son responsables de este tipo de labor. Por lo tanto, la imagen se transforma en la mediadora entre esa forma y su contenido, y permite traer al campo artístico cosas no pensadas para ese circuito, pero que dentro del ambiente adquieren contundencia formal y se transforman en obra. «El objeto deviene en artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se muestra allí sino en cuanto hace saber que allí está ubicado» (Escobar, 2004: 142).

Para complejizar el asunto, al arte aún le queda optar por la forma en la que se relacionará con este nuevo contexto donde ha triunfado el mercado y su estetización masiva. Ahora bien, ¿debe el arte convertirse en parte de esta nueva dinámica, sucumbir al rol de mercancía, o debe resistirse a esta banalización propuesta por el mercado? Ante tal dilema, Escobar rescata el pensamiento benjaminiano, fundamental para el análisis de este período. La búsqueda de un acercamiento y de una accesibilidad del arte a las masas le permite a Walter Benjamin (1936) advertir la muerte del aura (halo de originalidad, irradiación del deseo que produce

la distancia). Esto supone dos cuestiones, por un lado, desmontar la autonomía formal del arte y abrirse a terrenos por fuera de la bella forma; por otro, anular la distancia de la representación y de la experiencia intensa de la recepción para mantener viva la disyunción de la problemática artística. A su vez, sin esta distancia que imponen sus formas, el arte perdería el signo exclusivista que le permitió marcar históricamente su lugar de status dentro de las clases altas. Ante tal situación, Benjamin propone la elección de la politización del arte como opción liberadora, en oposición a la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo, intentando desde esta perspectiva una apuesta que vehiculice aquellas características transformadoras que aún considera que conserva el aura.

Sin embargo, actualmente sabemos que tal utopía ha fracasado y que es el mercado el que se hace cargo de la reproducibilidad mediante industrias culturales y medios masivos de comunicación. No obstante, el aura no queda anulada por completo porque rescatar sus reminiscencias sirve para fabricar mercancías que seducen mediante un doble juego: la masificación del producto (un acercamiento cuasi violento) y el armado fetiche del mismo, que encubre su origen industrial y que subraya su valor exhibitivo, es decir, el objeto de consumo es reauratizado por un alejamiento que le da espacio a la mirada y, por ende, al deseo. Por eso, el arte lucha por resistir al triunfo arrollador de la imagen-mercado que intenta desdoblar sus pliegues, mostrar el otro lado y saciar la mirada (Escobar en Castro, 2014).

En cuanto a la representación, es interesante rescatar la disputa que encierra entre ser y aparecer. Lo esencial se muestra en una presentación única, pero, por más próxima que pueda estar dicha representación, existe una distancia insoldable debido a que nunca termina de presentarse porque sigue siendo apariencia de algo. Por lo tanto, la imagen siempre está marcada por esta dinámica de presencia-ausencia del ser, donde lo real irrepresentable queda palpitando como una oscura promesa de sentido.

Esto encuentra su correlato en la filosofía heideggeriana, sobre todo, aludiendo a la noción del *útil*, que comparte con la obra de arte el haber sido creado por el hombre. Sin embargo, no cuenta con la autonomía de ésta, el *útil* se agota en su uso, su buen funcionar nos

hace más fácil la vida y nos permite olvidarnos de su existencia. Nos da seguridad, ya que gracias a él nos podemos organizar y ordenar en nuestro mundo, sentirnos más cómodos, más confortables. Pero el utilitario, liberado de su función y de su uso, al ser transformado en obra –como sucede con las botellas de la obra de Zabala–, pasa a cumplir con la función esencial –alegórica– de toda obra de arte: habla de otra cosa (Heidegger en Gyldenfeldt, 2008: 35).

Heidegger considera que la obra de arte reconduce al espectador, directamente, a reflexionar sobre las ideas y sobre las esencias en un plano de develamiento de la verdad, y que coloca a la obra de arte a las alturas de la reflexión filosófica y que esa *otra cosa* remite a la dimensión humana del «ser en el mundo», es decir, refiere a todas las vicisitudes humanas en el terreno de la comprensión e interpretación. En esta línea, podemos pensar en el contenido oculto en las botellas como un mundo de mostrar otros mundos que activa la dinámica de presencia-ausencia antes mencionada. *Forma y función*, de Horacio Zabala, nos abre, entonces, la esperanza pujante de que aún aquellos productos creados por la industria y despojados de identidad primigenia que ingresan al terreno del arte, albergan un sentido oculto que nos deja entrever una verdad, contrarrestando de este modo, la alienación provocada por ese proceso inflacionario de producción de objetos industriales.

El arte funda diversos valores, como el bien, el mal, la moral, la ética, lo verdadero y lo falso. Su *poiesis*¹ instala saberes sobre algo y, en el caso de esta obra, origina permanentemente la insidiosa pregunta acerca del vínculo entre forma y función. Pese a que suene redundante, estos dos términos son esenciales para el arte porque depende el uno del otro, pero es sólo su nueva condición artística la que nos posibilita su contenido enunciator, dado que no se trata de aquel simple y vacío vínculo entre forma y función, sino de la apertura de un mundo que desoculta una verdad sigilosamente guardada.

¹ Poiesis hace referencia a todo proceso creativo; es un término griego que significa 'creación', 'producción'. Platón define en *El banquete* el término *poiesis* como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser».

En este contexto, caracterizado por una fuerte omnipotencia del mercado, la oscilación entre lo que aparece y lo que permanece oculto se encuentra trastornada por la sensación de plenitud que provoca el mercado. Es aquí donde el arte, pudiendo custodiar dicho movimiento, sostiene la mirada y moviliza el deseo. Al respecto, Escobar explica:

Cuando todo está dicho y exhibido se diluye la reserva de sentido que incuban los espacios vacíos. Y entonces se detiene la economía del deseo y se enturbia la mirada; la mirada obsesionada por lo que no se muestra. El resorte del arte (Escobar en Castro, 2014: 129).

Existe en el arte una verdad de carácter original, debido a que sólo allí el ente se abre en su ser, sólo allí la verdad acontece y lo hace por primera vez. La obra nos muestra un *mundo* que ella misma abre y funda. Este mundo significa, según Heidegger, la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, de creencias y de costumbres que de ella proliferan y lo que vive el individuo en ella (Heidegger, 1950). Lo importante es que cada vez que la obra abre un mundo a su espectador lo hace de una vez y para siempre; la obra, entonces, inaugura significados y se hace con cada lectura del espectador, de allí su intraducibilidad. Además de abrir un *mundo*, la obra revela la *tierra*. Con relación a esto, Elena Oliveras sostiene:

La obra de arte ilumina (permite ver) todo lo que existe. Pero si, por un lado, muestra [...], también oculta. A este ocultamiento remite el término "tierra". Lo que caracteriza a la tierra es, precisamente, su misterio y su ocultación. [...] Tenemos que entender que la obra de arte como "tierra" no sólo oculta, también *muestra que oculta*. Hay algo que sabemos que está en ella –su enigma–, pero que no podemos entender. En tanto "tierra", la obra es una reserva permanente de significados que en cada receptor, y nunca definitivamente, podrán hacerse explícitos (Oliveras, 2005: 151).

Heidegger explica que la obra de arte es un «combate» entre el mundo y la tierra y que esa lucha significa aquello que se muestra



con lo que no, aquello que pertenece a lo decible contra lo indecible, aquello que puja entre lo inteligible y lo ininteligible. Es allí, en esa lucha, donde la verdad de la obra acontece. Nuevamente, es posible decir que es en la angustia en la que se hace patente el *Dasein* y donde se abre la problemática del ser-para-la-muerte, de la temporalidad radical y fintita del hombre. La muerte acecha como la única certeza para el *Dasein*² quien, atemorizado por la amenaza de destrucción, se envuelve en un sentimiento de extrañeza inquietante. Es el mundo mismo el que nos angustia, el estar inmersos en esa exterioridad que nos contacta con la posibilidad de muerte. Sin embargo, este estado encuentra un costado positivo: nos abre al ejercicio de nuestras posibilidades más personales, ofreciéndonos una lección capital (Oliveras, 2005: 152).

En este sentido, Oliveras plantea:

El ser humano, ese “ser-para-la-muerte” expuesto a un destino aciago, tiene una posibilidad real de encontrar autenticidad. Puede quedar sometido a la ciencia, a la tecnología, al utilitarismo, es decir, que puede alienarse y pasar a ser un existente para él la posibilidad de “habitar poéticamente sobre la tierra”, según la frase de Hölderlin que Heidegger cita frecuentemente. El poeta –tomado como paradigma del artista– posee el poder de nombrar al ente, de mostrar *lo que es* (2005: 154).

Es por ello que la producción artística nos acerca con la finitud del *ser* en un sentido positivo, porque podemos pensar que lo simbólico del arte facilita, en términos del pensamiento de Heidegger, el reconocimiento del origen, donde reconocer significa captar la permanencia de lo fugitivo.

Palabras finales

Es así que *Forma* y *Función* no sólo habilita a pensar acerca de la tensión que implica el vínculo entre ambos conceptos en el momento de dar forma a la obra, sino que como objeto artístico,

nos abre al ejercicio de la reflexión, dándole otro tiempo a la mirada y al pensamiento, manteniéndonos atentos al sentido oculto y seductor que encierra el mundo técnico.

Como toda obra de arte, interrumpe la inmediatez del tiempo y por un momento nos resguarda de la alienante hipertecnificación a que somos sometidos constantemente. En palabras de Heidegger, es el arte el que le devuelve el arraigo al hombre.

La serenidad ante las cosas y la apertura al misterio son inseparables. Nos conceden la posibilidad de morar en el mundo de modo por entero diferente. Nos prometen un nuevo suelo sobre el que, dentro del mundo técnico, pero al resguardo de su amenaza, podamos estar y subsistir. La serenidad ante las cosas y la apertura al misterio nos abren la perspectiva de un nuevo arraigo. Este, incluso, podría un día ser apropiado para hacer retornar, con figura transformada, el antiguo arraigo que hoy desaparece rápidamente (Heidegger, 1950: 113).

Si bien el arte ha perdido su territorio autónomo, su pretensión metafísica y negativa es la que aún otorga poder a este suelo que nos concede la obra. La mirada juega un papel fundamental en esto, ya que cuando la obra es expuesta ante la mirada del espectador, el objeto se divide entre su identidad y su apariencia (su imagen). En otras palabras, quedaría escindido entre una presencia y una ausencia de sí y su imagen permanecería sostenida en una pérdida: «Ver (algo) es perder (algo)» (Escobar, 2004: 25). A la vez, el objeto auratizado tendría el poder de devolver la mirada a su espectador, quien también quedaría dividido entre su ser y su imagen, concediéndole el poder del deseo:

Mirado por el objeto, el sujeto pierde su dominio en la representación, queda él mismo objetivado, desdoblado. Depone su propia mirada para esquivar aquella, insoportable, que se filtra por la barradura de su subjetividad, o bien se protege mediante el filtro de lo simbólico, la forma, para evitar ser cegado por lo real (Lacan en Escobar, 2004: 206).

Jacques Lacan decía que el arte debía acontecer como un anzuelo que atrajera la mirada y esto requería de renovar la distancia aurática, de crear faltas en la obra capaces de interpelar la propia

² Se traduce literalmente por «ser-ahí». Traducción de José Gaos en *Ser y Tiempo*.

que escinde al sujeto. A su vez, implica la capacidad de conservar zonas oscuras para cuidarlas del voyerismo de los circuitos artísticos dominados por el mercado. De esta manera, el aura produce una refracción de la mirada que nos obliga a darnos cuenta de ello.

Como señala Jacques Rancière (2010: 54), las prácticas artísticas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo posible porque inventan, sin anticiparlo, otras formas de sentido común, formas de sentido común polémico. Es por ello que *Forma y Función*, sin develar sus secretos, elude a la homogenización generalizada y a la percepción distraída e introduce la sospecha y el misterio que mantiene latente las sombras, posibilitando cambiar nuestra mirada y el paisaje de lo posible. Son esas formas sombrías del arte contemporáneo, las que promueven la búsqueda de nuevos sentidos y el reencantamiento de nuestro suelo.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. [1936] (2015). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Vera Barros, T. (comp.). *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La Marca.
- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala desde 1972* (libro-catálogo). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondo de la Cultura y las Artes.
- Gyldenfeldt, O. (2009). «¿Cuándo hay arte?». En Oliveras, E. (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé.
- Heidegger, M. (1950). *Serenidad* (Gelassenheit). Fulgen: Neske Verlag.
- Oliveras, E. (2005). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Referencias electrónicas

- Castro, C. (2014). «Sobre límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar» [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2015 en <<http://www.artishock.cl/2014/04/22/sobre-limites-y-posibilidades-entrevista-a-ticio-escobar/>>.